

Narrative Dynamik in Luiz Ruffatos *Eles eram muitos cavalos*:

Verdichtung und Fragmentierung im neuen brasilianischen Großstadtroman

Marina Corrêa

Luiz Ruffatos Werk *Eles eram muitos cavalos* (2001) präsentiert sich als eine Erzählung in Fragmenten und gleichzeitig als Fragmente einer noch zu erzählenden Geschichte. Der kaleidoskopartige 24-Stunden-Querschnitt in 70 szenischen Bildern durch die Lebensgeschichten von anonymen Einwohnern der Millionenstadt São Paulo war auch die Initialzündung und der ergiebige Nährboden für Ruffatos Folgeromane: In seiner fünfteiligen, fünfzig Jahre umfassenden Saga des brasilianischen Proletariats *Inferno Provisório I-V* (2005–2010) werden fragmentarische Erzählstränge aus *Eles eram muitos cavalos* thematisch und narrativ ausgearbeitet. So ist etwa die Erzählung *Aquário* aus *Mamma son tanto felice* (2005a), dem ersten Band von *Inferno Provisório*, von einer chronologischen Struktur bestimmt, die ähnlich einem Roadmovie den Konflikt aus Stationen bzw. Episoden konstituiert. Die Erzählungen im zweiten Band *O mundo inimigo* (2005b) behandeln die Vorgeschichten und Folgen der in *Eles eram muitos cavalos* geschilderten Begebenheiten sowohl hinsichtlich des Familienkontextes als auch in Bezug auf die Dichotomie von Stadt und Land – letztere ist eine wiederkehrende Thematik der brasilianischen Literaturgeschichte.¹

¹ Ruffato schrieb hierzu: “EEMC [*Eles eram muitos cavalos*] é uma face do *Inferno Provisório*. Não houvesse aquele livro, que me possibilitou o rompimento formal com as estruturas do romance tradicional, muito provavelmente não teria coragem de encetar a escritura de *Inferno Provisório* [...]. EEMC é uma experiência reflexiva sobre a precariedade. E *Inferno Provisório* é uma reflexão sobre o intercâmbio das histórias com a História.” (Harrison 2007: 179) [“EEMC stellt eine Seite von *Inferno Provisório* dar. Wenn es jenes Buch, das mir den Bruch mit den Strukturen des traditionellen Romans ermöglichte, nicht gegeben hätte, so wäre ich höchstwahrscheinlich nicht in der Lage gewesen, mit dem Verfassen von *Inferno Provisório* zu beginnen [...]. EEMC ist eine reflektierte Erfahrung des Prekariats”]. Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Marina Corrêa.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive ist die Auffassung der Großstadt als Subjekt, wie sie Ruffato in *Eles eram muitos cavalos* gestaltet, am ehesten mit John dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) vergleichbar. Andere Werke, die als Großstadtromane Eingang in den Literaturkanon gefunden haben, integrieren die Stadt eher als Bühne gesellschaftlicher Entwicklungen. In Andrei Belyjs *Petersburg* (1913), James Joyce' *Ulysses* (1922), Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1923), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Heimito von Doderers *Die Strudlhofstiege* (1951) vollzieht sich der Handlungsverlauf nur in starker Wechselwirkung mit der Großstadt. Die in Aufbau, Struktur und Erzählperspektive vergleichbaren literarischen Stadtmotive haben auf die Gestaltung des Subjekts in *Eles eram muitos cavalos* geradezu determinierende Wirkung. Ein Vergleich mit solchen Vorgängertexten ermöglicht die Beschreibung der Transformation dieser Motive, und somit auch eine Charakterisierung von Ruffatos Roman als postmoderner Megalopolisroman des 21. Jahrhunderts. Eine zentrale Veränderung gegenüber diesen Werken betrifft den Aufbau und die Struktur der Handlung. Im Roman der Moderne waren diese durch die maßgebliche Rolle der Stadt zwar dezentriert, ebenso wurden die Figuren eher in ihrem Denken bzw. ihren Bewusstseinsströmen dargestellt und ihre Handlungen stets an bestimmte Teilaspekte der Stadt gekoppelt. Aber die Handlung in der erzählten Welt wurde durch die Hauptfigur(en) und nicht durch die Stadt bestimmt.

Beim Großstadtroman im lateinamerikanischen Kontext verlagert sich der Schwerpunkt vom Mensch auf die Stadt, indem sich das Urbane zunehmend vom reinen Schauplatz zum bedrohlichen Subjekt mit einem Eigenleben entwickelt, dem sich die meisten Stadtbewohner unterwerfen. In *La región más transparente* (1958) stellt Carlos Fuentes Mexiko-Stadt als postkoloniale historische Akteurin, als eine massive, aber gleichzeitig diffuse Entität dar, aus der das kulturelle Gedächtnis in den Gedankenströmen der Figuren herausgefiltert wird: "Cienfuegos fijó los ojos en la cúpula solferina de Bellas Artes y en seguida los serró, invitando Robles a continuar" (Fuentes 1982: 233–234).² Während er den Diskussionsstoff³ ausbreitet,

2 "Cienfuegos startete die rotbraune Kuppel des Bellas Artes an und schloss anschließend die Augen, indem er Robles das Zeichen zum Fortsetzen gab".

3 Ixcta Cienfuegos, die zentrale Figur von *La región más transparente*, hält Federico Robles einen Spiegel vor: Als Robles versucht, seinen Werdegang (vom einfachen 'campesino' über die Revolution zum Großgrundbesitzer) zu verteidigen, muss er seinen Blick von dem seines Gegenübers abwenden. Dem Leser eröffnet sich durch die Lenkung

schwankt Robles' Blick zwischen dem eigenen Portrait, dem Blick seines Gegenübers Cienfuegos und dem Fenster: "La mirada se perdía fuera de la ventana, más allá de las siluetas de los árboles de la Alameda y lo que se lograba distinguir de las iglesias de la Avenida Hidalgo" (Fuentes 1982: 238).⁴ Auf diese Weise hält die Stadt die Figurenkonstellation zusammen und lenkt sie mit unsichtbarer Hand. Ignácio de Loyola Brandãos *Zero* (1975) und *Não verás país nenhum* (1981) könnten als die nächstgelegenen brasilianischen Vorläufer für Ruffatos Roman, insbesondere auf thematischer Ebene, angeführt werden.⁵ In *Zero* fungiert der Arbeiter ohne jegliches Bewusstsein als Teil einer politisch gesteuerten urbanen Maschinerie, in *Não verás país nenhum* versucht er als bewusstes Individuum in einem post-apokalyptischen Verwaltungskonglomerat zu überleben. In Ruffatos *Eles eram muitos cavalos* finden sich diese Elemente wieder, mit dem Unterschied, dass durch die Radikalisierung der Wechselwirkung von Mensch und Stadt die Figuren zu Spiegeln ihrer Umgebung werden, wobei der Roman zwischen mimetischem Realismus und polyphoner Erzählperspektive oszilliert.

Der Begriff des Großstadtromans und seine Gattungszugehörigkeit

Die Begriffe des Großstadtmotivs im Roman und des Großstadtromans als Genre werden in der Analyse literarischer Urbanität sowie des Einflusses der Stadt auf das Verhalten der Figuren und deren Konstellation häufig verwendet. Die Gattungszugehörigkeit von *Eles eram muitos cavalos* als Großstadtroman kann mit der Verwendung der Stadt als Thema und Plot begründet werden: Die Stadt ist hier ein starres, lebloses Gebilde, das weder Individualität noch Sozialität aufweist; dementsprechend erlebt sie selbst keine psychologischen Entwicklungen, die normalerweise einen Plot herbeiführen und die Handlung vorantreiben. Es werden ausschließlich Vorgänge aus personaler Warte wiedergegeben: psychologische Vorgänge,

der Blicke dieser Figuren auf die mexikanischen 'city-codes' eine weitere Facette ihrer Wesen: Das Bellas Artes als Herberge mexikanischen Kulturgutes aus der Sicht von Cienfuegos; die Kirchen der Avenida Hidalgo als Zeichen der europäischen Etablierung in Lateinamerika aus der Perspektive von Robles.

4 "Der Blick verlor sich weit hinaus aus dem Fenster, über die Baumkronen der Alameda hin zu dem, was man von den Kirchen der Avenida Hidalgo wahrnehmen konnte".

5 Im Zusammenhang mit dem Literaturbetrieb vgl. Harrison (2007: 162–163).

die das Stadtbild tragen und erhalten. In *Manhattan Transfer* konstruiert Dos Passos jeden Abschnitt auf der Basis einer kurzen einleitenden Beschreibung eines bestimmten Stadtteils zu einer bestimmten Uhrzeit, aus einer neutralen Erzählhaltung heraus mit einer daran anschließenden Schilderung aus personaler Erzählperspektive. Ein solcher Kontrast fehlt in *Eles eram muitos cavalos*, die Stadt existiert hier nur aufgrund der Wahrnehmung der Figuren im narrativen Spiegelmodus: Raum und Figuren bedingen sich gegenseitig, die Vielzahl kleiner, unterschiedlicher Handlungen bildet eine identitätsstiftende semantische Konstruktion.

Während Dos Passos' New York im Aufstreben begriffen ist, zeugt Ruffatos São Paulo von Stagnation, von einem Status quo der Dekadenz und des Verfalls. *Manhattan Transfer* benutzt eine spezifische Figurenkonstellation zur Illustrierung der Entwicklung der Stadt, in Ruffatos São Paulo verschwinden dagegen die Figuren ebenso schnell, wie sie erscheinen. Dos Passos' Roman lässt das städtische Wachstum parallel mit der Entwicklung der Figuren gedeihen, Ruffatos Figuren hingegen dienen als Spiegelung einer nur partiell wahrnehmbaren, verfallenden Stadt:

Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado [...] e nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia folha cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a abandonarão [...]. (Ruffato 2001: 72)⁶

In *City Codes* beschreibt Hana Wirth-Nesher⁷ "city space" als einen Topos, der im Roman der Moderne den Diskurs über die Metropole prägt und darüber hinaus den Ausgangspunkt jeder Handlung dieser Textgattung bildet: "cities promise plenitude but deliver inaccessibility" und "intensify the human condition of missed opportunities, choices", so dass "austere anony-

6 "Luciano bäuchlings auf der Matratze die Augen starr zur abgehängten Gipsdecke [...] und nichts davon wird bleiben nichts die Gegend verödet an jeder Laterne der Tod ohne Licht an jeder Ecke geduckte dünnwandige Spelunken heruntergekommene Häuser Stadthäuser Mietshäuser Katzen Hunde Müllsäcke und alles wird vergeblich gewesen sein ganz São Paulo verfallen und alle werden es verlassen [...]". Das Zitat stammt aus dem 35. Kapitel mit dem bezeichnenden Titel "Tudo acaba" [Alles geht zu Ende] (Ruffato 2012: 72–74).

7 Wirth-Nesher differenziert "city space" anhand folgender Merkmale: *partitioned cities* (Bashevis Singers Warschau und Ozs Jerusalem), *divided cities* (Dreisers Chicago und New York sowie Ellisons New York), *translated cities* (Henry James' Paris und Henry Roths New York) und *estranged cities* (Joyces Dublin und Woolfs London).

mity", "loneliness", "isolation" und "alienation" entstehen (Wirth-Nesher 1996: 5). In Anlehnung an Georg Simmel sieht Wirth-Nesher die moderne Stadt als eine Utopie, die das Versprechen der "unprecedented opportunities such as development of the intellect and freedom of the individual, despite the price of blasé indifference and solipsism" pervertiert (Wirth-Nesher 1996: 6). Das Illusionsmuster könnte leicht auf das post-moderne Metropolis- bzw. Megalopoliskonzept übertragen werden, bei dem das Thema der Migration weiterhin eine große Rolle spielt. Doch sind die Migrationsbeweggründe in *Eles eram muitos cavalos*, wo mehr als die Hälfte aller Figuren aus Wirtschaftsmigranten aus dem Landesinneren besteht, ideologiefreie und apolitische Überlebenserwägungen. Damit bleibt das Versprechen der individuellen Realisierbarkeit von Freiheit in unterschiedlichsten Ausprägungen als wesentlicher Anziehungspunkt der Stadt ein Merkmal der Romane der Moderne. Der Megalopolisroman der Post-moderne handelt dagegen von einer gleichgültigen Bedingtheit von Stadt und Mensch, jenseits der alten Desillusionierung und Ausweglosigkeit des Stadtbewohners angesichts der übermächtigen Stadt. Sinnbildlich beendet Dos Passos seinen Großstadtroman damit, dass eine seiner prägendsten Figuren die Stadt New York am Tag der Arbeit verlässt:

Jimmy Herf is walking west along Twenty-third Street, laughing to himself. Give me liberty, said Patrick Henry, putting on his straw hat on the first of May, or give me death. And he got it. There are no trollycars, occasionally a milkwagon clatters by, the heartbroken brick houses of Chelsea are dark. (Dos Passos 1953: 402)

Während *Manhattan Transfer* jedoch einen Ausweg aus dem Gegensatz von 'übermächtiger Stadt' und 'unterdrücktem Einwohner'⁸ vorsieht, gelingt es den Einwohnern in Ruffatos São Paulo nicht, sich aus der urbanen Befangenheit zu lösen. Dazu müsste erst die Stadt selbst komplett zugrunde gehen (Ruffato 2001: 72). Die narrative Dynamik wird von der Dialektik der existenziellen wechselseitigen Abhängigkeit von 'Tragenden' (die Arbeiter) und 'Getragenen' (die noch funktionierende Stadt) erzeugt.

Ruffatos Stadtbild beginnt sich über situative Aufnahmen alltäglicher Momente zu entfalten – oft durch die für den Großstadtroman typische Erzähltechnik des 'Camera-Eye', die in *Eles eram muitos cavalos* eine ko-

8 Dieses Oppositionsverhältnis kommt zur gleichen Zeit als modernistisches Motiv in T. S. Eliots *Waste Land* (1922) vor: Die Stadt als "unreal city", die das lyrische Ich wie folgt ankündigt: "I will show you fear in a handful of dust" (Eliot 1922: Zeile 30).

gnitive Erzählinstanz konstituiert, in welcher Unmittelbarkeit (da keine Mittlerfigur existiert) und extreme Subjektivität (aufgrund des ‘Camera-Eye’) zusammenfallen. Erinnerungen, unbewusste Assoziationsketten, Bilder, Emotionen, demografische und biografische Merkmale verdichten sich zu einem Komplex von Handlungen, der insgesamt nur 24 Stunden einnimmt. Diese Einblicke verleihen dem örtlich und zeitlich leicht situierbaren Diskurs thematische Substanz. Auch in Belyjs *Petersburg* und in Joyces *Ulysses* bildet die auf einen Tag beschränkte erzählte Zeit einen engen Rahmen für Handlungen, in dem sich die Erzählstränge polyphon öffnen und den Roman bedeutungsmäßig verdichten.

Neben der schon angesprochenen Thematik der modernen Stadt als Anziehungspunkt für Migranten bzw. weil sie dem Individuum Freiheit verspricht, welche jedoch im postmodernen Roman unterlaufen wird, ist auch das Thema der Gewalt im Großstadtraum von Bedeutung. Ruffato, der das Hauptaugenmerk auf die Arbeiterklasse richtet, rückt dabei die Opfer in den Mittelpunkt.⁹ Auch wenn viele der Gewaltthematiken, die z. B. João Antonio, Rubem Fonseca und der bereits erwähnte Ignácio de Loyola Brandão behandeln, auch bei Ruffato wieder zu finden sind, knüpfen seine Texte nicht an diese Darstellungstradition an, sie befinden sich jenseits des Themenkomplexes Medien-Gewalt-Großstadt: Ruffatos Anliegen ist es, die unsichtbare, unterdrückende soziale Gewalt der Megalopolis darzustellen, nicht die aus der sozialen Ungerechtigkeit herrührende Kriminalität. So wie die Handlung durch anonyme Figuren geografisch und thematisch aufgelöst wird, wird auch die zentrale Thematik des Konsums medialer Gewaltdarstellung durch Stadtbewohner, die nicht mehr zwischen Information und Propaganda unterscheiden können, ersetzt durch das, was die Augen der Figuren direkt registrieren: Ruffatos Erzählstandpunkt distanziert sich von der mimetischen Wiedergabe einer filmisch-naturalistischen Perspektive. Die Realität wird hier von ‘persönli-

9 In diesem Zusammenhang stellt Katja Gußmann in *Der Reality-Text* (2002) fest, wie stark der brasilianische Großstadttroman der 1990er Jahre mediale Gewalt thematisiere und dass dies auch aus Vermarktungsgründen verfolgt werde. Nach Gußmann kenne das Lesepublikum das ‘reale’ Bild ihrer eigenen Städte hauptsächlich aus den Bildmedien, womit eine wirklichkeitstreue Beschreibung der Stadt literarisch überholt sei; der Realismus in der Literatur der 1990er Jahre liegt ihr zufolge “nicht in minutiösen Beschreibungen der Stadt und auch nicht in einem expressiven Diskurs, der den ‘Text der Stadt’ schreiben will”, sondern “setzt sich zusammen aus Verfahren zur Realitätskonstruktion der elektronischen Medien, die die narrative Struktur des Textes inkorporieren” (Gußmann 2002: 190).

chen Kameras' erfasst, und nicht von Medien dargestellt: "*Vamos, porra! a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar e o gatilho plec*" (Ruffato 2001: 81, kursiv im Original).¹⁰ Ruffato kehrt damit zu einer Darstellung urbaner Realität zurück, bei der es sich nicht um eine mediale Gewaltdarstellung handelt, sondern um eine Darstellung, die eine Bachtin'sche Redevielfalt zulässt, die sich im situativen Dialog mit der missgestalteten Großstadt entfaltet. Den Mittelpunkt bildet hier die Relation zwischen wahrgenommener Stadt (São Paulo) und ihren Einwohnern (hauptsächlich Arbeitende), ähnlich wie auch die konkrete Poesie – ein ästhetisches Produkt São Paulos¹¹ – von einem Isomorphismus ausgeht: Das sprachliche Material wird der dargestellten Struktur angepasst und einer gestalttheoretischen Deutung überlassen, in der das Ganze mehr als die Summe der Teile ist (Ruffato 2001: 94–96).¹² Die soziale Gewalt, die die Figuren erleben, wird durch dieses Verfahren dem Text übertragen.

Über die materielle Verbindung von Sprache und deren Referenz versucht Roland Barthes in *Sémiologie et Urbanisme* in Anlehnung an Victor Hugo ("La ville est une écriture") eine Stadtsemiotik zu entwerfen, deren Ausgangspunkt die "signification" (die 'Konkretisierung' von Bedeutung) urbaner Merkmale im Text bzw. in der Schrift der Stadt zu finden sei:

-
- 10 "*Los mach schon, verdammt!* eine Stimme im Stock obendrüber die Industrienähmaschine verstummt ein Wimmern ein Ringen nach Luft der Abzug klick" (Ruffato 2012: 82, kursiv im Original).
- 11 São Paulo beherbergte die brasilianischen (und internationalen) Avantgarden seit Beginn des 20. Jhs. wie z. B. die modernistische Bewegung, die in der 'Semana de Arte Moderna de 22' gipfelte; diese Stadt trug auch wesentlich zu den ästhetischen Erneuerungen (Abstracionismo und Concretismo) nach der Ära Vargas der frühen 1950er Jahre bei.
- 12 In den Worten von Augusto de Campos: "O isomorfismo, num primeiro momento processual da prática compositiva espacial tende à fisionomia e a um movimento imitativo real (*motion*). [...] Num estágio mais avançado de evolução formal [...] mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (*movement*)."
(Campos et al. 2006: 128–129) ["In einem ersten Moment im Prozess der räumlichen Kompositionspraxis tendiert der Isomorphismus zur Physiognomie, einer realen imitativen Bewegung (*motion*). [...] In einem fortgeschrittenen, eher rationalen Stadium dieser formalen Entwicklung [...], tendiert der Isomorphismus zu einer ausschließlich strukturellen Bewegung, zu einer dynamischen Struktur (*movement*)"]. Besonders naheliegend ist der Vergleich zum urbansten aller konkreten Gedichte, Augusto de Campos' *cidade, city, cité* (1963), ein semiotisches Feld in konstanter, selbstreferenzieller Bedeutungsbewegung einer Stadt, die sich gleichzeitig selbst generiert und wieder 'auffrischt'.

“[J]emand, der sich in der Stadt bewegt, das heißt der Benutzer der Stadt [...] ist eine Art Leser, der seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert” (Barthes 1988: 206). Demgemäß sind die zahlreichen anonymen Figuren in *Eles eram muitos cavalos* die ‘signifiants’, die Signifikanten, und durch die Auslegung ihrer Wahrnehmungen erzeugen die Leser die Bedeutungsprozesse. Die Stadt als ‘Schrift’, die durch die Augen der Figuren entziffert wird, generiert ihre urbanen Merkmale, wie sie normalerweise auf einem Stadtplan erkennbar sind, durch die Bewegung der Figuren.

Eine Struktur aus gleichwertigen Bestandteilen

Neben *Manhattan Transfer* kann Brandãos Hauptwerk *Zero* ebenfalls als wichtiger Vorgänger von Ruffatos *Eles eram muitos cavalos* gesehen werden. In diesem aus einer Textcollage entstandenen Dokumentarroman hat der Autor einen Plot mit Hauptfigur und kontrastiver Nebenfigur eingearbeitet, es handelt sich um eine von Satire, Realismus, Naturalismus und Journalistik geprägte Sozialkritik an der brasilianischen Militärdiktatur in ihrer repressivsten Phase um 1970. Die Polyphonie entsteht nicht nur aus dem Collagematerial seiner zensierten Zeitungsartikel, selbst gezeichneten Skizzen sowie aus Werbe- und anderen intermedialen Zitaten, sondern der Roman nutzt auch die Technik der Repräsentation eines Kollektivs in der Figur des José. Den Text splittert Brandão auf, indem er Seitenrandnotizen und Fußnoten einsetzt. José konstituiert sich als Figur durch unterschiedlichste Situationen, in die dieser Gelegenheitsarbeiter aus der Peripherie São Paulos hineingezogen wird. Die Kombination von zitierten wissenschaftlichen Texten und grafischen Skizzen, die in der erzählten Welt der Hauptfigur interferieren, erzeugt eine ironische Distanz, die in Fußnoten zusätzlich kommentiert wird.

Ruffato dagegen verzichtet in *Eles eram muitos cavalos* auf das Collageverfahren und gestaltet eine gleichwertige Aneinanderreihung unterschiedlicher Geschichten, die von ‘fingierten’ Zitaten aus diversen Medien wie Radio, Zeitung, Kettenbrief, Taufschein oder Polizeiverhören begleitet werden. Der Text öffnet sich nicht mithilfe einer äußeren Struktur wie in dem Roman *Zero*, wo die Buchseiten für Collagen genutzt werden: Bei Ruffato gestalten sich die unterschiedlichen (inter)textuellen Ebenen und Textsorten ebenfalls polyphonisch, wobei verschiedenste Winkel des

urbanen Raums abgebildet werden. Der “Doppeltitel” (Genette 2001: 85) – “Eles eram muitos cavalos” – ist einer Zeile aus dem Gedicht von Cecília Meireles’ “Romance LXXXIV ou Dos Cavalos da Inconfidência” (aus *Romanceiro da Inconfidência*, 1953) entnommen.¹³ Mit “Doppeltitel” bezeichnet Gérard Genette einen expliziten palimpsestartigen Text, bei dem durch den im Titel referenzierten Text (zumindest) eine Verdoppelung der Textebene für die Interpretation eröffnet wird. Die auf dem Vortitelblatt von *Eles eram muitos cavalos* abgedruckte Fortsetzung des titelgebenden Gedichtes – “mas ninguém mais lembra / de sua pelagem, de sua cor, de sua origem”¹⁴ – weist auf die Anonymität und Flüchtigkeit der Handlungsträger hin und gleichzeitig ist die Verwendung dieser Gedichtzeile als Titel nach Genettes Funktion von paratextuellen Bezügen ein Verweis auf Cecília Meireles’ Kompositionsverfahren, mit dem sie die Geschichte der Inconfidência Mineira und ihrer Helden bruchstückhaft in 85 Romanzen in einer Mischung aus Epik und Poesie erzählt.¹⁵ Durch diese Bezüge werden die Figuren in *Eles eram muitos cavalos* zu Helden erhoben; “cavalos” [Pferde] bekommt hiermit die von Meireles intendierte Konnotation. Durch die Fokussierung auf periphere Akteure eines (flüchtig) funktionierenden Ganzen (vgl. die Dialektik von Tragenden und Getragenen, s. o.) stehen beide Texte auf der gleichen Ebene: Der intertextuell erzeugte Wechselbezug zwischen den Pferden, die den Inconfidentes gedient haben und den anonymen Arbeitern São Paulos, welche die Stadt tragen, lässt dies weiter erkennen, dass Ruffato aus dem Verfahren, das Meireles auf drei Strophen ihres epischen Romans anwendet, ein globales Struk-

13 Der Einsatz von Doppeltiteln ist ein beliebtes Verfahren Ruffatos: *Inferno Provisório* stellt eine intertextuelle Verbindung mit Murilo Mendes’ Gedicht *Novíssimo Job* dar. Anders als die analogische Relation des “Eles eram muitos cavalos” zum gleichnamigen Gedicht von Meireles ist hier der Charakter des Doppeltitels anachronistischer Natur: Während Mendes in seinem existenziellen Gedicht keinen Ausweg als die endgültige Hölle sieht und dies mit der Zeile “Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória” (Mendes 1994: 245) [“Lieber die definitive Hölle als der vorläufige Zweifel”] preisgibt, entscheidet sich Ruffato für die chiasmatische Wende: Aus “inferno definitivo” wird “inferno provisório” und, wenn der Chiasmus weitergeführt wird ist der Zweifel dann definitiv (“dúvida definitiva”). Und mit Bixios/Cherubinis *Mamma son tanto felice*, dem Lied über einen heimkehrenden Soldaten, wird ein Bezug zum Italien der 1940er Jahre und zur italienischen Migration in Brasilien hergestellt.

14 “[D]och niemand kennt mehr / ihre Namen, ihre Fellfarbe, woher sie kamen”.

15 Die Inconfidência Mineira (die Verschwörung von Minas Gerais), durch die Unabhängigkeitserklärung der USA und die Französische Revolution inspiriert, geht 1789 in die lusophone Geschichte als eine der ersten republikanischen Bewegungen innerhalb des noch tief kolonialen Brasilien ein.

turprinzip konstituiert. Die paratextuelle Verbindung von Überschrift und Inhalt ist eine effiziente Strategie der Verdichtung eines Erzähltextes, der sich dadurch im Lektürevorgang öffnet. Bei Ruffato informiert nicht nur der Gesamttitel intertextuell über die Gattungszugehörigkeit und über die Art und Weise, wie der Autor seinen Roman strukturell konzipiert hat, auch die Betitelung der einzelnen Kapitel ist auf Grund ihrer Kompaktheit besonders aussagekräftig: z. B. mit “Cabeçalho” [Briefkopf] (Kap. 1), der den Ortsnamen und Zeit/Raum des Romans festlegt. Mit dem Radio-Wetterbericht in “O tempo” [Wetter] (Kap. 2), der neben der Lesart des Kapiteltitels auch die vorangegangene Ortsangabe klärt (“Na Capital”) [In der Hauptstadt] und “Hagiologia” [Hagiologie] (Kap. 3), mit dem Datum (9. Mai) “quatro tardes para o dia das mães e nem um puto no bolso” (Ruffato 2001: 41)¹⁶, wendet Ruffato gleich zu Beginn ein typisches Mittel des Großstadtromans an:¹⁷ die einmalige genaue Angabe von Ort, Datum und meteorologischen Bedingungen außerhalb des Haupt- bzw. des handlungstragenden Textes mit Hilfe des intermedialen oder intertextuellen Rekurses auf andere Medien. Es handelt sich hier um periphere Angaben, die über die Titelgebung erfolgen und den Leser in Ort, Zeit und Raum des Romans einführen sollen. In “Ratos” [Ratten] (Kap. 9) hingegen werden die Leser zweifach von der Peripherie zum Handlungskern geführt: Bei ihrer Nahrungssuche stoßen Ratten auf ‘favelados’ [Slumbewohner], die auf einer Matratze liegen, die einen langen Weg hinter sich hat: Diese wurden anlässlich eines Umzugs über 70 Kilometer auf einem Kleinbus vom Südwesten in den Südosten der Stadt São Paulo transportiert, von Vila Andrade (Campo Limpo) nach Jardim Irene (Santo André). Der Titel verweist doppeldeutig darauf, dass Menschen wie Ratten ihrer Überlebensroute folgen. “Assim” (Kap. 16) verwendet als einziger Textstrang die Vogelperspektive aus dem Hubschrauber, das Wort ‘assim’ (Modaladverb ‘so’) verweist auf die Möglichkeit, die Stadt aus dieser Sicht zu beschreiben: “são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos ciscam [...]” (Ruffato 2001: 36)¹⁸; im Kapitel “Paraíso” [Paradies] (Kap. 29) verkehrt sich die Vorstellung des Paradieses durch deren Umsetzung in das tatsächlich erlebte Gegenteil:

16 “Noch vier Tage bis Muttertag und nix in der Tasche” (Ruffato 2012: 40).

17 Brandãos *Não verás país nenhum* verzichtet dagegen darauf und neutralisiert stattdessen die Zeit.

18 “[K]leine blaue seen (storchennester auf schornsteinen) schwimmbecken das notebook die finger der rechten hand kratzen [...]” (Ruffato 2012: 34).

“As paredes, o problema, não poder sair” (Ruffato 2001: 63).¹⁹ Die Überschrift “Diploma” [Diplom] (Kap. 54) bezieht sich auf den Taufschein einer in der Arbeiterschicht sehr populären evangelischen Sekte (Igreja do Evangelho Quadrangular, in den USA gegründet und dort bekannt als Foursquare Church), wodurch deutlich gemacht wird, dass sich der Getaufte durch dieses Dokument einen besseren gesellschaftlichen Status erhoffen darf. Der Titel “Insônia” [Schlaflosigkeit] (Kap. 67) unterstreicht die Aspekte des unvermeidlichen Ausgeliefertseins im kaleidoskopischen Bewusstseinsstrom der schier unüberschaubaren Vielfalt an Sorgen, Abhängigkeiten und Wünsche. Auch die Nummerierung der Kapitel ist Träger mehrfacher Bedeutungen: von den 70 Kapiteln wird Kap. 7 mit der Zahl 7,66 versehen, die eine an der Numerologie bzw. Zahlenmagie orientierte ‘simpatia’²⁰ enthält: Der Text ist nach semantischen Schwerpunkten auf der Blattoberfläche verteilt. “Nosso encontro” [Unser Treffen] (Kap. 63) handelt von der Wiedervereinigung einer Gruppe, deren Mitglieder sich durch den Militärputsch 1964 aus den Augen verloren hatten. Somit unterstreicht die Zahl 63 das vorangegangene Jahr der Zäsur, in dem sich diese Gruppe aufgesplittet hat. Die Beziehung zwischen den Titeln der einzelnen Kapitel und dem Inhalt dieser recht kurzen Erzähleinheiten, die ohne Anfang und Ende bloß die ‘Mitte’, einen Ausschnitt aus Existenzen darstellen, wirkt als Regulator bzw. Knotenpunkt für die Konstituierung der Gesamtbedeutung.

Gattungsmerkmale und ihre Verzerrungen

Die in der Romangattung nicht unübliche Einbeziehung von Gedichten, Briefen und Berichten jeglicher Art wird hier nicht zur Hervorhebung eines bestimmten Handlungsstranges oder als Erläuterung eines Konfliktes eingesetzt; die Textsorten sind gleichwertige Bestandteile dieser ‘colcha de

19 “Die Wände sind ein Problem, nicht herauszukommen nervt!” (Ruffato 2012: 63).

20 Als ‘simpatia’ wird jene hybride Textsorte verstanden, in der Versatzstücke von Gebeten (Christentum), Ritualsprüchen (afrikanischer und amerindischer Herkunft) und Mantrien zu einem Glücksrezept (mit Schwerpunkt auf Liebe, Reichtum, Erfolg u. a.) für den ‘einfachen alltäglichen Gebrauch’ zusammengefügt werden.

retalhos' [Flickendecke].²¹ Poesie wird dort eingesetzt, wo die Bewegung zwischen den Gemütern der Figuren und den äußeren Umständen (etwa in einem Autobus) konkret (isomorphisch) dargestellt wird, wie z. B. in Kap. 45, "Vista parcial da cidade" [Teilansicht der Stadt]:

são paulo relâmpagos,
(são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?)
de pé a paisagem que murcha
a velha rente à janela
[...]
as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos
dos ônibus
e tudo tem a cor cansada
e os corpos mais cansados
mais cansados

[...] (Ruffato 2001: 94–96)²²

Das in Gedichtform komponierte Kapitel imitiert die Körperbewegung der Figuren. Der Wechsel zwischen Innen und Außen manifestiert sich in dem eingeklammerten Fragment eines Gedankenstroms “são paulo, ist das da draußen? hier drinnen?” (Ruffato 2012: 96) und implizit in den folgenden zwei Zeilen, in denen das Gesicht der alten Frau gleichzeitig die ‘Landschaft’ ist, wobei der Blick durch die ermüdeten Augen auf die ermüdeten Körper fällt. Die Vorwärtsbewegung der Autofahrt und die zunehmende Müdigkeit sind im Einrücken der Zeilen abgebildet, durch das polysyndetisch eingesetzte Bindewort “e” [und] sowie die Entwicklung von “cor” zu “corpos” [Farbe zu Körper] unter gleichzeitiger Steigerung von “cansada” [müde] zum stagnierend wiederholten “mais cansados” [müder].

21 Mit dieser Metapher versuche ich eine Analogie zwischen Texturen herzustellen, die in ihrem Wesen ähnlich sind: In Brasilien haben Flickendecken in der einfacheren Bevölkerung Tradition, jeder geflickte Teil hat eine andere Herkunft, besteht aus einem anderen Stoff, hat 'eine andere Geschichte', und erfüllt dennoch genau dieselbe Funktion wie alle anderen Teile. So auch die Textur dieses Romans, in dem das Ganze aus siebzig Bildern zusammengesetzt ist, die gleichwertig die Besonderheiten einfacher Menschen darstellen.

22 “[B]litze über são paulo / (são paulo, ist das da draußen? hier drinnen?) / die welkende
landschaft zu fuß / die alte im fenster [...] die lichter der straßenlaternen der autos der
anzeigetafeln der busse / und alles hat müde farben / und die körper noch müder /
noch müder [...]” (Ruffato 2012: 96 und 98).

“Carta” [Brief] (Kap. 50) führt aus São Paulo auf das Land, wo die Verbindung zur Metropole aber nicht nachlässt. Eine Woche vor der Datumsangabe, mit der der Roman eröffnet wird, schreibt die Mutter dem in die Großstadt emigrierten Sohn mit der Bitte, die Familie zum Muttertag zu besuchen. Der Brief vermittelt den indirekten Blickwinkel derjenigen auf die Stadt, die auf dem Land geblieben sind und bietet dem Leser beinahe ausschließlich eine Außenperspektive auf São Paulo bei gleichzeitigem Verlust des genretypischen Einsatzes der Epistel. In “Engradados” [Kisten] (Kap. 64) vermittelt eine Zeugenaussage nicht nur den Hergang einer Tat (ein Wächter erschießt versehentlich ein Kind bei den Getränkeboxen in dem von ihm beaufsichtigten Gelände), sondern deutet auch den Hintergrund an: Mit “Eu estava quietinho no meu canto, ouvindo radinho de pilha, de madrugada é gostoso, fico ouvindo música caipira, faz lembrar minha terra” (Ruffato 2001: 136)²³ wird eine Kausalkette von der Migrantenidentität des Sprechers/Täters über seine Unaufmerksamkeit bis zu seinem Fehlverhalten nahegelegt. Eine Mischung von Bericht und Erzählung wird in “Política” (Kap. 51) zur Schilderung der Machenschaften verschiedener Personen im Dunstkreis eines Politikers verwendet. Wieder einmal erfolgt der Erzählvorgang aus peripherer Sicht; das Sujet, der eigentliche Gegenstand des Berichts, ist abwesend und kommt nicht zu Wort. In “Pelo telefone” [Am Telefon] (Kap. 25) dokumentiert der Anrufbeantworter einen Ehebruch anhand einer Serie von Anrufen der Betroffenen, die zunehmend an affektiver Intensität verlieren: Vom empörten “Vaca! Puta! Cadela!” [Scheißkuh! Hure! Fotze!] zum resigniert distanzierten “Então... então você vai descobrir quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você [...]” (Ruffato 2001: 52-54).²⁴ Dem Leser wird durch die neutrale Wiedergabe des Anrufbeantworters auch das stille Verhalten der Empfängerin vermittelt (was deshalb besonders auffällig ist, da solche Konflikte in der geläufigen Dramatik der Telenovelas stets unter Beteiligung aller Betroffenen dargestellt werden).

In einem vom Massenmedium des Fernsehens kulturell geprägten Land wie Brasilien ist Ana Claudia Viegas’ Verknüpfung der Kapitelsequenzen Ruffatos mit dem ‘Zapping’-Vorgang des Fernsehzuschauers als kritische

23 “Ich saß ganz still in meiner Ecke, hörte Radio, so ein kleines Batterieradio, spät nachts ist das immer schön, ich höre Caipira-Schlager, das erinnert mich an zu Hause” (Ruffato 2012: 140).

24 “Dann ... dann wirst du herausfinden, wer ... wer er ... wirklich ist ... die Person, die ... die Person, die mit dir schläft [...]” (Ruffato 2012: 54).

Produktionsform einerseits und als Anpassung an das Rezeptionsverhalten andererseits naheliegend.²⁵ In ihrer kurzen Ausführung positioniert Viegas *Eles eram muitos cavalos* in dieses Paradigma: “A rapidez dos cortes e da troca de pontos de vista, neste caso, entretanto, não obedece às ‘leis da tv’ [...]. Nem as imagens têm baixo teor semântico, nem os cortes são aleatórios” (Viegas 2008: o. S.).²⁶ Meine Beispiele sind nur ein Ausschnitt dessen, was auch Viegas zu erläutern versucht: “A página, ao assimilar um traço característico da estética televisiva, o suplementa: alternando o deboche, a ternura, a violência, a ingenuidade, a esperança, a decepção, expõe feridas, tensões, causando impacto no leitor” (Viegas 2008: o. S.).²⁷

Die Inszenierung unabhängiger Plots ist eine Darstellungsweise, die strukturell und sprachlich verdichtet dem Stadtbild mit seinen vielen Millionen Einwohnern, die neben-, unter- und übereinander in kontinuierlicher Bewegung leben, gerecht zu werden versucht. Im futuristischen *Não verás país nenhum*, welches thematisch São Paulo als Orwell’sche Stadtdystopie in einer von Katastrophen verwüsteten Welt darstellt, wählt Brandão die Ich-Erzählform, als ob die Erzählerfigur als letzte Instanz für eine Vermittlung des Absurden ihre Normalität zur Legitimierung bewahren müsste. Zwanzig Jahre nach *Não verás país nenhum* stellt Ruffato das anonyme allgegenwärtige Inferno des beginnenden 21. Jahrhunderts dar. Gut 80 Prozent der Kernhandlungen (43 von 54 Kapitel) beziehen sich auf ärmere und ärmste Schichten; dagegen wird die Oberschicht in einem einzigen (“Assim” [so], Kap. 16) und die Mittelschicht in neun Kapiteln dargestellt (“Nós poderíamos ter sido grandes amigos” [Wir hätten gute Freunde sein können], Kap. 20; “Negócio” [Geschäft], Kap. 28; “Onde estávamos há cem anos?” [Wo waren wir vor hundert Jahren?], Kap. 40; “Gaavá (Orgulho)” [Ga’ava (Stolz)], Kap. 43; “Minuano” [Minuano], Kap. 48; “De Branco” [In Weiß], Kap. 52; “Tetrálogo” [Tetralog], Kap. 53; “Da última vez” [Das letzte Mal], Kap. 62; und “Nosso Encontro” [Unser Treffen], Kap. 63); die verarmten Akademiker in “O que quer uma mulher”

25 Viegas beruft sich zusätzlich auf die Wirkung der neuen digitalen Technologie auf die Ästhetik, was in diesem Zusammenhang überflüssig ist, da der Hypertext hier als gegeben betrachtet werden kann.

26 “Die Schnelligkeit im Wechsel von Schnitt und point-of-view folgt in dem Fall nicht den ‘TV-Gesetzen’ [...]. Den Bildern fehlt der niedrige semantische Stellenwert und auch die Schnitte werden nicht beliebig durchgeführt.”

27 “Die Buchseite übernimmt ein typisches Merkmal der TV-Ästhetik und ergänzt es, indem sich Spott, Zärtlichkeit, Gewalt, Naivität, Hoffnung, Enttäuschung, Wunden und Spannungen abwechseln und den Leser treffen.”

[Was Frauen wollen], Kap. 10, gehören einem Zwischenbereich an. Berufe und Identitäten der Figuren dieser ‘colcha de retalhos’ decken ein breites Spektrum von Existenzen ab, das zum Großteil aus Binnenmigranten besteht. In den 54 handlungstragenden Kapiteln werden Emigranten aus dem Nordosten, Minas Gerais, und dem ‘Interior’ des Bundesstaates São Paulo explizit identifiziert, eine einzige Emigrantin stammt aus dem Süden (Kap. 48). Darüber hinaus widmet sich Kapitel 14 einem Ameríndio (unklarer regionaler Herkunft, aber vom Stamm der Guarani). Ein Abriss des Lebens einer jüdischen Familie aus dem Stadtviertel Higienópolis wird in Kapitel 43 geschildert; die Protagonisten in Kapitel 26 und Kapitel 47 sind schwarzer Hautfarbe. Die Liste erwähnter Berufe beinhaltet u. a. Advokat, Arzt, Beamter, Boxer, Chauffeur, Hausfrau, Journalist, Kindergärtnerin, Office-boy, Politiker, Prostituierte, Schauspielerin, Schweißer, Taxifahrer sowie Pensionisten und Arbeitslose. Unter den Kindern und Jugendlichen besuchen manche Bildungseinrichtungen, andere sind auf Arbeitssuche, arbeiten als ambulante Verkäufer oder Prostituierte oder sind Herumtreiber; einer nimmt sich das Leben.

Das Tempo im Roman hängt von den psychischen Situationen der Figuren ab, die zwischen emotionalem Chaos, Erwartungen, isolierten Reflexionen und objektivem Berichten oszillieren; zusätzlich ist es von einer “künstlerisch organisierte[n] Redevielfalt” (Bachtin 1979: 157) der Figurensprache geprägt: Die unterschiedlichen Sprachregister, ihr lexikalischer Gehalt, ‘slangs’, Lehnwörter im Original und in brasilianischer Umsetzung werden im allgemeinen Gebrauch wie auch innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Schichten eingesetzt. Zusammensetzungen, Präfigierungen und Nachahmungen mündlicher Rede dienen der Darstellung der Geschwindigkeit, mit der Fakten und Bilder wiedergegeben werden sollen, bei gleichzeitiger Spiegelung des Zustandes und der Identität derer, die sie vermitteln.

Nach den einleitenden Angaben des Romans wird die Erwartung geweckt, dass mit “A Caminho” [Unterwegs] (Kap. 4) der Kern der Handlung einsetzen sollte. Das Kapitel stellt sich aber als ein in sich geschlossener Abschnitt heraus, dem weitere gleichformatige Texte folgen. Jedes Kapitel bildet einen eigenen Kern, so dass *Eles eram muitos cavalos* als ‘multidiegetisch’ bezeichnet werden könnte. Ruffato enthierarchisiert die Romanstruktur, indem er allen “cavalos” [Pferden] einen gleichwertigen ‘textuellen Auftritt’ von Morgendämmerung zu Morgendämmerung gewährt – und dies in Proportion zur Bevölkerungszahl der städtischen Gesellschaftsschichten.

Die Überschrift “A Caminho” [Unterwegs] von Kap. 4 könnte sich auch auf die nächsten zwei Kapitel erstrecken, sämtliche Protagonisten könnten auf derselben Stadteinfahrt (“marginal”) unterwegs sein: der Chauffeur, der seinen “patrão” [Chef] vom Flughafen abholt; der Junge in “De Cor” [Auswendig] (Kap. 5), der gemeinsam mit anderen Arbeitern am Straßenrand zu Fuß zur Fabrik marschiert und die Namen der Bundesländer aller Herkunftsorte kennt, die der Vater von den Schildern der auf der Autobahn vorbeifahrenden Busse abliest (“Vira-se mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, ‘Garanhuns’, fala. Pernambuco, o menino replica, automaticamente”, Ruffato 2001: 14²⁸); sowie die Mutter, die im gleichnamigen Kapitel (“Mãe” [Mutter], Kap. 6) in einem Autobus aus dem Nordosten in São Paulo eintrifft, um ihren Sohn zum Muttertag zu besuchen – all diese Handlungen ereignen sich in den frühesten Morgenstunden, die Figuren bewegen sich aneinander vorbei, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen. Diese Erzähltechnik ist für die kondensierte Darstellung der Großstadt typisch: wie auch in “Wandering Rocks” in Joyces *Ulysses* sind sich dabei die Figuren nicht bewusst, Teile eines größeren Ganzen zu sein:²⁹ “A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns – São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, *Meu Deus, pra que tanta correria?*” (Ruffato 2001: 16, kursiv im Original),³⁰ wobei der Bus an den Figuren am Straßenrand vorbeirast. Der bereits angeführte Chauffeur lässt kaum etwas von der Außenwelt auf sich einwirken (“o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita [...] o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte”; Ruffato 2001: 11³¹), seine Gedankenwelt eröffnet sich in einer Vielzahl von Meinungen, Dialogen und Erinnerun-

28 “Er dreht sich um, schaut auf den Schriftzug an dem Bus, der gerade vorbeirauscht, ‘Garanhuns’, liest er. – Pernambuco, erwidert der Junge mechanisch” (Ruffato 2012: 11).

29 Vgl. das orchestrierte Konvolut von Parallelhandlungen mehrerer Figuren in “Wandering Rocks” in der dargestellten Sequenz der Wegrouten des “Reverend John Conmee” von “the presbitery steps” zu “Artane” (Joyce 1997: 327–336).

30 “Die Alte, verhärrt, eingezwängt in den Sitz Nummer 3 im Bus Garanhuns-São Paulo schläft nicht, seit achtundvierzig Stunden schon nicht, Schwebezustand, schnell wie der Bus, *Mein Gott, wieso rast der so?*” (Ruffato 2012: 12, kursiv im Original).

31 “[D]en Körper, das Auto, vorwärts, die Lichter links, rechts vorbei, [...] surrt der Bolide in Richtung Flughafen Cumbica, auf der Gegenspur Scheinwerfer der Busse, die von überall her einströmen” (Ruffato 2012: 8).

gen. Dieser Fokus wird polyphon durch die Gedankenströme der Figur gestaltet, wobei die Polyphonie typografisch hervorgehoben ist. Die Musik, die er beim Fahren im Kopf hat, interferiert immer wieder mit seinen Gedanken; der Refrain (“mais neguim pra se foder”, Ruffato 2001: 11)³² ist kursiv und fett gesetzt – wie alle Fragmente, mit denen sich der Chauffeur identifiziert und die Teile seines inneren Monologs zutage fördern (“*sim, mas o pai me adora*”; “*porque ganho dinheiro pra ele na bolsa*”; “*o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim*”; “*vai ficar tudo pros*”, Ruffato 2001: 13).³³ Ebenfalls kursiv aber nicht fett werden Teile vergangener direkter Rede mit Angaben zur Person des Chauffeurs hervorgehoben, etwa aus einem möglichen Bewerbungsgespräch: “*está no certificado de alistamento militar*” (mit Bezug auf Angaben zu seiner Körpergröße, Ruffato 2001: 12–13);³⁴ “babaca”, “horrível” und “arrependida” (Ruffato 2001: 1213)³⁵ sind pointierte Kommentare aus seiner Beschreibung der Kinder seines Arbeitgebers. Die direkte Rede des “patrão” [Chef], die sich in die Gedanken des Chauffeurs mischt, ist fett gesetzt (etwa “**compromisso inadiável em Brasília expliquei pra**” und “**filho que gostaria de ter tido**”; Ruffato 2001: 12).³⁶ Sie spiegelt das Arbeitsverhältnis und die sozialen Beziehungen wider. Ivete Lara Camargos Walty entschärft die Polyphonie dieser Textpassagen, indem sie die grafisch unterscheidbaren Fragmente auf verschiedene soziale Stimmen verteilt: “Percebe-se um movimento de interpretação de grupos sociais diversos, sem possibilidade de se detectarem os agentes ou pacientes da violência social” (Walty 2010: 110).³⁷ Für die Autorin können in einer der ‘markierten’ Zeilen sowohl die Stimme der Figur als auch die eines impliziten Autors zum Ausdruck kommen, wobei sich dieser z. B. in der Wortreihe “cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado” [Achtung etc.] im 6. Kapitel “a desvelar os bastidores do processo de migração” (Walty 2010: 110)³⁸ zeigen würde. In Waltys Interpretation sind Figuren allein nicht Urheber von Wahrneh-

32 “[N]och mehr arme schweine”. (Ruffato 2012: 8).

33 “[J]a, aber Papa vergöttert mich”; “weil ich für ihn Geld an der Börse verdiene”; “der alte lässt mir nichts übrig”; “geht alles an die” (Ruffato 2012: 9–10).

34 “[S]teht auf dem Musterungsbescheid” (Ruffato 2012: 8).

35 “Trottel”; “grausam” und “bereust du es” (Ruffato 2012: 8–9).

36 “[D]ringender Termin in Brasília hatte ich ihr” und “den Sohn, den er gerne gehabt hätte” (Ruffato 2012: 8).

37 “Man nimmt ein Manöver von Interpretationen verschiedener sozialen Gruppen wahr, ohne dass die Agenten oder Patienten der Aussage identifiziert werden können.”

38 “[I]ndem der Hintergrund des Migrationsprozesses enthüllt wird.”

mung und Gedanken; die soziale Gewalt wird mit Hilfe eines impliziten Autors entlarvt, während sie in der hier vorgeschlagenen Interpretation der Verortung von Wahrnehmung und Gedanken ausschließlich im Kopf der Figuren bzw. durch die Gestaltung der Gedankenströme zum Vorschein kommt. Das wiederholte “cuidado” richtet die Figur an den (für sie) viel zu schnell fahrenden “motorista” [Chauffeur] (direkte Rede) während ihre Gedanken mit Bildern aus dem Nordosten ihre Befangenheit widerspiegeln – Erinnerungsfetzen, die durch die Südwestlandschaft und das Innere des Autobusses erweckt werden sowie durch ein (kleingedrucktes) Fragment eines Briefes von ihrem Sohn. Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich durch Assoziationsketten. Ruffatos grafisch markierte Polyphonie ermöglicht daher ein offenes Auslegungsverfahren.

Auf das letzte nummerierte Kapitel “Cardápio” [Speisekarte] (Kap. 69) mit einem viergängigen Menü folgt ein schwarzes Blatt, das als Hinweis auf die Nacht oder das Ausschalten des Camera-Eye gedeutet werden könnte. Den ‘Abspann’ bildet der Dialog eines im Bett liegenden Paares am frühen Morgen (Ruffato 2001: 149–150).

Schlussbetrachtung

Die virtuose Kombination von Camera-Eye-Modus und (stellenweise auch grafisch markierter) Redevielfalt, eingebettet in eine Puzzle-Struktur kleiner Texteinheiten, ergibt einen ungewöhnlichen Roman, so der Gattungshinweis, der eine außerordentliche inhaltliche Offenheit mit formaler Abgeschlossenheit verbindet: Die Einwohner São Paulos sind in diesem Text nicht Handlungsträger im Sinne von Figuren, welche im Kontext eines bestimmten Plots bestimmten Handlungen zugeordnet werden können und die damit die diskursive Komponente des Romans ausmachen. Vielmehr bildet die Untrennbarkeit und Ununterscheidbarkeit von Menschen und Kontext (hier die Großstadt São Paulo) den Stoff eines Romans mit unzähligen Plots.

Die Dezentralisierung der Erzählhaltung durch das Weglassen eines Mittlers, die “narrativen Flickendecken” bzw. ‘colcha de retalhos’ gleichwertiger Flickstoffe verschiedenster Konsistenz und Herkunft, und die Nicht-Reduzierbarkeit der Narration auf einen bestimmten Plot implizieren spezifische Aussagen über São Paulo und dessen Einwohner/innen. Die Wechselwirkung von Raum und Figuren (die Zeit ist nur biografisch

und meistens proleptisch gegeben), die ein deutbares Ganzes ergibt, kontrastiert durch die Anonymität dieses Personenkonvoluts mit den real existierenden Orten, Straßen, Gebäuden, Ecken und Flecken der Stadt. Nach vollendeter Lektüre bleibt den Leser/innen der Eindruck, jede bewohnte Ecke und jedes Stück São Paulo durchforstet zu haben. *Eles eram muitos cavalos* ist ein Komplex an Lebenswelten, ein Roman, dessen Subjekt zwar eine anonyme Masse darstellt, die aber dennoch empfindet, handelt, spricht, sieht, riecht, schmeckt und denkt. Die farblosen 'cavalos' sind Schicksale, die aufgrund ihrer Anonymität keine Identifikationsmöglichkeit bieten und die gleichzeitig durch ihre unmittelbar wiedergegebene Subjektivität berühren. Auch wenn die Lektüre den Vorgang des Zappings beim Fernsehen nahe legt (s. o.), so ist diese implizite Haltung als Kritik an der Kulturpolitik zu verstehen: Die Überwindung der Moderne in Ruffatos postmodernem Großstadtroman *Eles eram muitos cavalos* könnte insbesondere im brasilianischen Kontext als Appell für die Möglichkeit einer Koexistenz von Literatur mit den Massenmedien im postindustriellen Zeitalter des unbeteiligten und unreflektierten Kulturkonsums betrachtet werden, indem diese, mit einem vermeintlichen Rekurs auf das aleatorische Konstrukt möglicher Signifikationsebenen, die Leser/innen den versteckten roten Faden der 24 Stunden aus einem Großstadtleben erkennen lässt. Die traditionelle Form des Großstadtromans der Moderne, die pluri-diegetisch und durch mehrere, die vereinheitlichende Perspektive des Erzählers ersetzende 'streams of consciousness' charakterisiert wird, ist in *Eles eram muitos cavalos* wiedererkennbar. Ein möglicher Grund für diese Rückbesinnung, die jedoch durch die Realität der Megalopolis des 21. Jahrhunderts pervertiert wird, verleiht diesem Roman eine besondere Stellung im sich konstituierenden Kanon der neueren brasilianischen Literatur: Er ist ein Versuch der Annäherung an die potenzielle Leserschaft derjenigen, deren kollektive Vorstellungskraft durch die Berieselung mit der von massengefertigten prä-imaginierten Produkten teilweise geschwächt ist. Mithilfe dieses narrativen Verfahrens, das eine aktivere Lektüre erfordert, könnte diese Lesegruppe aus dem passiven Kulturkonsum herausgelockt werden.

Literaturverzeichnis

- BACHTIN, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Übs. Rainer Grübel/Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (1988): "Semiologie und Stadtplanung". In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 199–220.
- BELYJ, Andrey (1959): *Petersburg*. Übs. Gisela Drohla. Wiesbaden: Insel.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (2001): *Zero*. São Paulo: Global.
- (2008): *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global.
- CAMPOS, Augusto de (1963): *cidade, city, cité*. ><http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>< (09.08.2012).
- CAMPOS, Augusto de/CAMPOS, Haroldo de/PIGNATARI, Décio (2006): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*. Cotia: Ateliê Editorial.
- DÖBLIN, Alfred (1996): *Berlin Alexanderplatz*. Hg. Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf: Walter.
- DOS PASSOS, John (1953): *Manhattan Transfer*. Boston: Mifflin.
- ELIOT, T. S. (1922): *The Waste Land*. New York: Horace Liveright.
- FUENTES, Carlos (1982): *La región más transparente*. Hg. Georgina García-Gutiérrez. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch zum Beiverk des Buches*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GUßMANN, Katja (2002): *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- HARRISON, Marguerite Itamar (2007): *Uma cidade em camadas. Ensaio sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte.
- JOYCE, James (1997): *Ulysses*. New York/London/Toronto: Everyman's Library.
- MEIRELES, Cecília (1985): *Obra poética em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MENDES, Murilo (1994): *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- RUFFATO, Luiz (2001): *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.
- (2005a): *Mamma son tanto felice*. São Paulo: Record.
- (2005b): *O mundo inimigo*. São Paulo: Record.
- (2012): *Es waren viele Pferde*. Übs. Michael Kegler. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- VIEGAS, Ana Cláudia (2008): "De texto em texto: Lendo e escrevendo na 'Era Eletrônica'". In: [filologia.com.br; Anais, caderno 09](http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno0908.html). ><http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno0908.html>< (09.08.2012).
- WALTY, Ivete Lara Camargos (2010): "Da rua. Olhares sobre histórias da literatura brasileira". In: Pizarro, Ana/Moreira, Maria Eunice (Hg.): *Histórias da Literatura. Teorias e Perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, 99–122.
- WIRTH-NESHER, Hana (1996): *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.